

KUNSTCHRONIK

NACHRICHTEN AUS KUNSTWISSENSCHAFT
MUSEUMSWESEN UND DENKMALPFLEGE

MITTEILUNGSBLATT DES VERBANDES DEUTSCHER KUNSTHISTORIKER E.V.
HERAUSGEGEBEN VOM ZENTRALINSTITUT FÜR KUNSTGESCHICHTE IN MÜNCHEN
IM VERLAG HANS CARL, NÜRNBERG

4. Jahrgang

April 1951

Heft 4

DIE SPRACHE DES HOLZSCHNITTES

Eine Ausstellung der Münchener Graphischen Sammlung

Im Baseler Kupferstichkabinett wird der Holzstock des „Heiligen Hieronymus“ verwahrt, der rückseitig den eigenhändigen Vermerk „Albrecht Dürer von nörmergk“ trägt. Die tiefen Höhlungen, die das Messer in das nun schon alte Holz grub, das Spiel von Licht und Schatten, die Täler und Hügel, die in den Gratlinien der Zeichnungen gipfeln, sind eine lebendige gotische Holzschnitzerei. Bei diesem Anblick floß in das papierene gewordene Wort Holzschnitt die Kraft der Vorstellung „in Holz geschnitten“ zurück.

In der Ausstellung der Münchener Graphischen Sammlung taucht diese Erinnerung schon vor den ersten Blättern an der Eingangswand auf. Neben den tiefschwarzen Flächen von Noldes Prophetenkopf, in denen die Maserung des Holzes leise spürbar bleibt, ist das Auf und Ab der geschnittenen Holzplatte als blindes Relief sichtbar, vom Falzbein tief in das glatte Papier gedrückt, hier und da mit einer zufällig haften gebliebenen Farbspur betont. Wirkungen, für die Nolde, der in seiner Jugend als Holzschnitzer begann, eine feine Witterung hat und die er, einmal gefunden, stehen läßt und später bei neuen Abzügen bewußt wiederholt. In der Nähe hängen Blätter Barlachs, der als Holzbildhauer am größten war und dessen Schnitte ihre Gewalt aus einem ähnlichen ursprünglichen Verhältnis zum Holz ziehen. Auch Käthe Kollwitz, die bekannte, durch Barlach zum großflächigen Holzschnitt — Maria und Elisabeth! — gekommen zu sein, hat in Holz geschnitten. E. Mataré, dessen von mehreren Platten farbig gedruckte „Kühe“ durch den Raum leuchten, bewältigte Flächenkunst, ist von Haus aus Holzplastiker. Beckmann, dessen Selbstbildnis aus seiner splittrig-gotischen Zeit in zwei Zuständen den Vorgang des Wegnehmens mit dem Messer deutlich macht, hat plastische Neigungen gezeigt, ähnlich Franz Marc, dessen schwarze Blätter eigentümlich farbig wirken. Von Kirchner, Heckel,

Schmitt-Rottluff, die eine Wand mit ihren großförmigen Arbeiten bedecken — wie elementar wirkt Kirchners Kopf van de Veldes, Heckels Selbstbildnis — gibt es Holzplastiken, deren Derbheit oft zwar nichts zu wünschen übrig läßt, an denen sich aber ihr ursprüngliches Verhältnis zum Holzblock bewährte.

Eine heimliche Neigung zur Plastik, zum Gebrauch des Schnitzmessers, ein Verhältnis zur Materie Holz, wie es in Gegenden, in denen der gewachsene Stein selten ist, entsteht, scheint die Voraussetzung für die Blüte, die der originale Holzschnitt in Deutschland zwischen 1900 und 1930 erlebt hat. Die elementare Kraft allerdings, die diese Möglichkeiten ausgelöst hat, kam von außen, von dem Norweger Edvard Munch, dessen großen Holzschnitt „Der Kuß“ man mit feinem Gefühl für die Strahlkraft seines Werkes in die Mitte dieser modernen Abteilung gestellt hat. Es ist die späte Fassung des Blattes; Munch hat auf der Tonplatte, für die er bei den ersten Fassungen gewachsenes Holz und seine natürliche Maserung benutzte, im bewußten Nachschnitt die Jahresstreifen im Langholz und den Astring rechts wiederholt. Die Streifen laufen durch das verschlungene Paar hindurch und beziehen es in den grauen Raum ein, dessen endlos trauriges Fließen sie in übertragenem Sinne ausdrücken. Kleine Änderungen in den Figuren gegenüber den früheren Fassungen deuten an, daß Munch 1904 im Begriff ist, die großen Vereinfachungen, durch die sich seine Kunst vom Impressionismus absetzte, aufzugeben und wieder naturalistischer zu werden.

Hier war Gauguin, von dem die Ausstellung leider nur ein Beispiel zeigen kann, konsequenter. In der Abgeschiedenheit Tahitis schnitt er aus der Erinnerung den Bretonischen Calvarienberg. Sieht man seine Holzstöcke, so glaubt man mehr als einmal Reliefs der Primitiven vor sich zu haben.

In den großen farbigen Holzschnitten der neunziger Jahre aber hatte Munch das getan, was Rembrandt für die Radierung, Goya für die Lithographie leisteten, nämlich die Gegebenheiten des flächigen Holzschnittes ins eigentlich Künstlerische umgedeutet, um Wirkungen zu erzielen, die nur durch dieses Medium ausgesagt werden können. Das, was wir als die plastische Komponente beim Holzschnitt empfunden haben, tritt bei Munch zurück. Dafür gewinnt die Farbe Raum, und zwar durch das Mittel der Fläche. Er macht sich klar, daß der Holzstock als plane, druckende Fläche zu gebrauchen ist, deren Farbe, indem man druckt, entpersönlicht ist, im Gegensatz zum Gemälde und Aquarell, in dem die Farbe durch den Duktus des Pinsels rhythmisiert wird. Diese klaren Farbflächen schaffen im Kontrast zum Weiß des Papiere, dem Schwarz der Silhouetten unperspektivischen Raum. Es gibt hierfür stärkere Beispiele als das ausgestellte Blatt „Das Herz“, das ungestuft Rot gegen Schwarz setzt. Die Symbolkraft der Farbe spricht sich ungebrochen aus.

Dort setzen Franz Marcs Farbschnitte an (das „Fabeltier“); Marc treibt die Realisierungen Munchs aus dem Gefühl heraus weiter, damit den Künstlern der „Brücke“ expressiv verbunden. In dem in der Vitrine aufgeschlagenen Holzschnitt Kandinskys werden diese flächigen Farbkontraste bewußt und abstrakt zum Tönen im Raum

gebracht, nicht zufällig heißt die Folge „Klänge“. Bracques „Persephone“ nähert sich dem gleichen Problem von westlichen Erkenntnissen her, die Striche der Grauplatte — und damit die Figur der Göttin — schweben, schwarz unterfangen, über dem Braun der Tonplatte, das zugleich flächig und raumtief wirkt (1949 datiert).

Dieser große und sicher akzentuierte Überblick des modernen Holzschnittes war, da die Münchener Bestände im Kriege so stark durch Brand reduziert worden sind, nur durch das Zusammenwirken der Freunde des Kabinettes möglich. Die Liste der Leihgeber umfaßt neben einer Reihe von Privatsammlungen auch die Namen zahlreicher Graphik-Händler; da die eigentlichen Sammler immer seltener werden, findet sich heute oft nur noch im Handel die Verbindung von passioniertem Sammeln und Kennerschaft.

Um in der Ausstellung wieder auf ein so entscheidendes künstlerisches Problem zu treffen, wie es der flächige Farbholzschnitt unserer Zeit ist, hat man den Raum mit der reich vertretenen feingliedrigen Produktion des Holzstichels im 19. Jahrhundert zu durchqueren, bis man zu den Clair-obscur-Holzschnitten der Burgkmair, Cranach, Baldung und Wechtlin gelangt. Sie waren, von Altdorfer abgesehen, der die Schöne Madonna von Regensburg in leuchtenden Farben für die Wallfahrer einprägsam wiederzugeben sucht, nicht auf vielfarbige Wirkung aus. Sie wollten vielmehr die geheimnisvolle Leuchtkraft der Federzeichnung auf dunklem Grunde erreichen, über die weiße Höhungen das Licht tropfen oder in Kaskaden herabstürzen lassen. Wieder wird in wenigen Jahren, unheimliche Themen bevorzugend, bei Cranach das Virtuose streifend (St. Christopherus), bei Burgkmair südlich streng (das Paar und der Tod), bei Wechtlin das Talent bis zum Äußersten anspannend (Orpheus), bei Baldung aber in dem Hexenblatt, das die Münchener Sammlung in einem packenden Druck besitzt, eine nur dem Holzschnitt erreichbare, absolute Wirkung erzielt. Die Tonplatten der Hexenküche erzeugen mit grau-grünen Tönen den schauerlich imaginären Raum, den Goya auf den radierten Hexenblättern durch bräunliche Aquatinta hervorruft, das Papierweiß leuchtet gespenstisch auf.

Weiter in der Zeit zurück kehrt das flächige Drucken noch einmal in den Zeugdrucken wieder, von denen einige Beispiele gezeigt werden. Man steht damit an der Wiege des europäischen Holzschnittes. Denn bei einigen der allerfrühesten Abzüge weiß man nicht, ob sie von Zeugdruckstöcken, ähnlich den Niellen von Goldschmiedegravuren, auf Papier abgezogen sind, um das Muster weiterzugeben.

Die frühesten Einblattholzschnitte, von denen die Graphische Sammlung so bedeutende Proben besitzt, haben in ihrer breiten, ornamentalen Linienführung noch etwas von dieser großflächigen Wirkung. (Die „Heilige Dorothea“, das großartigste Blatt, beweist in der starken Vergrößerung des Plakates, daß es für die Mauer bestimmt war.) Doch bald frißt das Buch die monumentale Existenz des Einzelblattes auf. Noch bringt der Tafelholzschnitt das Blockbuch hervor, das als Bibel der Armen, als das Menetekel der „Apokalypse“, als die „Kunst sterben zu lernen“, ernst und groß auftritt, bilderreich und textarm. Die niederländischen Urbilder spiegelt die

Ausstellung in deutschen Nachschnitten noch immer eindrucksvoll genug. Bald aber kehrt die Erfindung der beweglichen Letter das Verhältnis um. Der Holzschnitt lernt, dem Text illustrierend zu dienen, und seine Geschichte ist zugleich die der Typographie, des Verhältnisses von Typographie zu Illustration, von Illustration zu Buchkörper. In den Büchern über den Holzschnitt ist aus den Abbildungen darüber wenig zu erfahren. Sie werden meist als Strichärzungen in den neuen Satzspiegel gestellt und damit in einer dem Betrachter nicht bewußt werdenden Weise verfälscht. Hier liegt das große Verdienst der Ausstellung. Die schönsten der mit Holzschnitten geschmückten Bücher aus dem Jahrhundert der Blüte — 1460 bis um 1570 — liegen in den Vitrinen aufgeschlagen aus, in Exemplaren, die den Sammler früher illustrierter Bücher vor Neid erblassen lassen: Blütenweiß, nie zum Verkauf gewaschen, breitrandig, von tiefer Schwärze des Druckes die deutschen, zarter grau die so selten gesehenen italienischen der Zeit vor 1500. Die derben Bamberger, die vielseitigen Augsburger Illustratoren, die lebendig-naiv erzählenden Ulmer sind mit einem Blick zu übersehen. Aus der überreichen Nürnberger Produktion sind charakteristische Beispiele ausgewählt. Dürers Schriften, die den Zugriff des Meisters auch für die Wahl der Letter so entschieden erkennen lassen, liegen in einer Vitrine beisammen. Nur das geniale Jugendwerk, die deutsche Erstausgabe der „Apokalypse“, in der die gotische Letter die Wirkung des Schnittes so großartig steigert, die Schrift den gleichen Formwillen abstrakt ausdrückt, der die Vision Dürers phantasievoll linear umsetzt, fehlt — so schöne Einzeldrucke an der Wand hängen.

Die Ausstellung rückt dem Beschauer ins Bewußtsein, daß er im Ursprungsland dieser Kunst steht und daß manches Buch aus dem Boden der unmittelbaren Nachbarschaft gewachsen ist, vom festen Papier bis zum Leder der Einbände und dem Holz der Druckstöcke. Die Klöster und Schlösser haben die Bücher bewahrt und den großen Bibliotheken des Landes überliefert: die Bayerische Staatsbibliothek, die Büchereien von Erlangen, Nürnberg und Ulm breiten freigiebig und ohne den Veranstellen der Ausstellung einen Wunsch abzuschlagen, ihre Schätze aus. In der Auswahl bekundet sich eine Kennerschaft, die ebenso auf die Qualität des Drucks wie auf die Meisterschaft des entwerfenden Künstlers zu achten wußte.

Erhard Göpel

NEUE AUSGRABUNGEN ZUR MITTELALTERLICHEN BAUGESCHICHTE

GERTRUDEN-KIRCHE, OSNABRÜCK.

Eine Bauuntersuchung im Zuge der Wiederherstellung konnte auf Grund älterer Fundamente 3 Bauperioden herausstellen. Längs der jetzigen Chormauern, auf der höchsten Stelle des höhlenreichen Berges, erstreckt sich ein bis zu 3 m starker, ein Quadrat umfassender Fundamentzug, dessen Westabschluß allerdings ein jüngerer Fundament einnimmt. Dieses jüngere Fundament setzt sich nach Westen in Richtung

auf die jetzige Langhausmauer fort und schließt sich einer an Stelle des heutigen Turmes gelegenen Michaelis-Kapelle an. Von dieser chronikalisch auch lagemäßig überlieferten Kapelle konnte das südliche Längsfundament, aufgehendes Mauerwerk am Westende und zwei Fensteröffnungen im jetzigen Turmobergeschoß freigelegt und die Breite rekonstruiert werden. Die Kapellen-Länge verhält sich zur Breite wie 1:2. Zeitlich läßt sich allein der Zwischenbau, der mit den Ausmaßen des heutigen Langhauses zusammenfällt, bestimmen. Er muß dem Osnabrücker Bischof Benno auf Grund seiner Vita zugeschrieben werden. Die Michaelis-Kapelle und der Fundamentzug im Chor sind demnach vorbennonisch.

KATHARINEN-KIRCHE, OSNABRÜCK

Mit einigen Nachgrabungen im Rahmen der Wiederherstellungsarbeiten konnte der Grundriß der Vorgängerkirche wenigstens in den Hauptzügen rekonstruiert werden. Die ehemalige kleinere Katharinenkirche entspricht dem gedrunenen westfälischen Grundriß, wie er in Osnabrück durch die 1256—92 erbaute Johanniskirche bekannt ist. Auch die Katharinenkirche war eine gewölbte, dreischiffige Anlage mit Querschiff, geradem Chorabschluß, quadratischem Schematismus. Das Seitenschiff war halb so breit wie das Mittelschiff, das Langhaus zwei Joch lang. Zeit: erste Hälfte 13. Jh. (da 1217 Einführung des Katharinen-Festes.)

Grabungsleitung: Der Niederländische Landeskonservator.

Örtliche Leitung: Dr. Roswitha Poppe und Dr. Hans Roggenkamp.

Veröffentlichung dieser Bauuntersuchungen in Vorbereitung.

TOTENTAFEL

FRANZ RAPP †

Im März dieses Jahres verstarb in Washington (USA) Franz Rapp, Professor für Kunstgeschichte an der Howard-University. Der am 1. 1. 1885 in Erfurt geborene Gelehrte war von Haus aus Archäologe. Er hatte bei Paul Arndt mit einer Arbeit über Architekturbilder auf griechischen Vasen promoviert. Nach dem ersten Weltkrieg wurde er zum Leiter des Theater-Museums (Clara Ziegler-Stiftung) in München berufen. Daß dieses Museum — bei seiner Gründung 1910 nur eine Sammlung persönlicher Erinnerungsgegenstände — zu einem wissenschaftlichen Institut von internationalem Format wurde, darin beruht Rapps eigentliche Lebensarbeit. Er zeigte bereits 1920 mit der großen Sonderausstellung „Goethes Faust auf der Bühne“, wie ein Theatermuseum unter der Leitung eines von seiner Aufgabe erfüllten Fachmannes arbeiten und wie es ausgestaltet werden kann. Auch die späteren Ausstellungen und Rapps Arbeiten während seiner Münchener Wirksamkeit galten vorwiegend dem Thema „Goethe und das Bühnenbild“; sie fanden ihre Krönung durch seine Mitwirkung an der schönen Ausstellung des Jahres 1932.

Das Thema Bühnenbild wurde in zahlreichen Zeitschriftenaufsätzen behandelt, vor allem in der abschließenden Arbeit über Aleotti (Neues Archiv für Theatergeschichte 1930). Mit der wissenschaftlichen Leitung und der Redaktion des Kataloges der Deutschen Theaterausstellung in Magdeburg (1927) legitimierte sich Rapp als einer der führenden deutschen Theaterhistoriker. Dank seines unermüdlichen persönlichen Einsatzes vermochte er das ihm anvertraute Museum immer mehr zu einem Institut auszubauen, das in seiner Art vorbildlich wurde. In den Jahren 1932—35 wurde in den Odysseus-Sälen der Münchener Residenz unter unendlichen Schwierigkeiten die systematische theaterhistorische Schausammlung aufgebaut, mit der der Typus des Theatermuseums recht eigentlich erst geschaffen wurde.

Diese Arbeit, im Grunde eine Lebensaufgabe, wurde durch Rapps aufgrund der „Nürnberger Gesetze“ erfolgende Pensionierung jäh unterbrochen. Im Jahre 1938 zwangen ihn die Verfolgungen, seine geliebte Heimat für immer zu verlassen. Nach unsäglichen Schwierigkeiten gelang es ihm, in den Vereinigten Staaten Fuß zu fassen und schließlich ein Lehramt zu finden, in dem ihm Erfolg und Befriedigung beschieden waren.

Es war Rapp nicht vergönnt, seine Heimat wiederzusehen, an der er trotz aller Leiden, die sie ihm zufügte, unverändert hing. Sein Andenken wird nicht nur im Herzen seiner ehemaligen Mitarbeiter und Schüler, sondern vor allem in seinem Werk weiterleben, dem Münchener Theatermuseum, das er schuf und das in seinem Sinne weitergeführt wird.

Günter Schöne

REZENSIONEN

ZU HANS SEDLMAYR'S „Die Entstehung der Kathedrale“.

Die erste der beiden nachstehenden Rezensionen des Werkes von H. Sedlmayr, das im Januar-Heft bereits von Ernst Gall besprochen wurde, ist im gleichen Heft schon angekündigt worden. Die Redaktion hielt es für gerechtfertigt, darüber hinaus auch die Rezension von W. Ueberwasser aufzunehmen, da sie wesentliche neue Gesichtspunkte enthält.

Der Widerhall, den dieses Buch schon in den wenigen Monaten seit seinem Erscheinen gefunden hat, entspricht seiner Bedeutung. Es ist eines der seltenen Bücher unseres Faches, das uns zwingt, die Möglichkeiten kunstgeschichtlicher Methode und Erkenntnis, ja unsere Auffassung vom Wesen des Kunstwerks, von neuem durchzudenken.

Nach S. ist die gotische Kathedrale Abbild der Himmelsstadt; sie verdankt mithin einer religiösen Vision ihre Entstehung. Damit ist die Kunstgeschichte in einem neuen Sinne als Geistesgeschichte begriffen. Denn in den älteren Deutungsversuchen blieb das Verhältnis zwischen ästhetischer Struktur und geistiger Motivierung unentschieden. Bei S. wird es mit größter Schärfe und Bestimmtheit definiert. Dies geschieht durch den Begriff der Architektur als „abbildende Kunst“, ein Aperçu, das,

von S. schon vor Jahren ausgesprochen, der Kern ist, aus dem das vorliegende Werk erwächst. Die folgenden Seiten versuchen, sich allein mit dieser Kernthese auseinanderzusetzen, schon deswegen, weil die meisten vorliegenden Besprechungen sich mit ihr nur beiläufig beschäftigen. So will Ernst Gall Sedlmayr's Deutung der Kathedrale als Abbild des Himmels als „Metapher allgemein anagogischen Sinnes“ gelten lassen, während Überwasser vorschlägt, das Verhältnis der Himmelsstadt zur Kathedrale zwar nicht als „Gleichung“, wie S. wolle, aber als „Gleichnis“ zu definieren. Mit solchen Vorschlägen ist freilich der S'schen These nicht begegnet. Wir müssen sie entweder widerlegen oder annehmen. Denn er selbst definiert den abbildenden Sinn der Kathedrale in scharfer Unterscheidung von „nachträglich unterlegter Symbolik“ als „formbildende Kraft“, welche „untrennbar zur anschaulichen Gestalt des Gebäudes gehört“ (S. 99). Die Kunstgeschichte wird die Gotik mit neuen Augen sehen müssen, wenn diese These sich bestätigt. Hiervon muß die Bewertung des Buches vor allem abhängen.

Um den Standpunkt zu bezeichnen, von dem aus die folgende Besprechung erfolgt: ich halte die Idee der Architektur als abbildende Kunst für fruchtbar und richtig. *A priori* hat sie jedenfalls, von den Anschauungen des Mittelalters her gesehen, gewiß ebensoviel für sich wie die Gegenthese, nach der alle symbolischen Deutungen des Kirchengebäudes durch mittelalterliche Autoren nur nachträglich hineingelesene Allegorien sind. Gerade der letzteren Auffassung haftet zweifellos noch sehr viel von der Kunstanschauung des vergangenen Jahrhunderts an, und ein so umsichtiger Forscher wie André Grabar hat erst kürzlich gewarnt „contre la tendance actuelle de considérer toutes explications symboliques de l'édifice culturel comme des commentaires attachés *post factum* à des monuments élevés sans soucis de ce genre.“ (Cahiers Archéologiques II, 1947, S. 56.)

Worauf es ankommt, ist, ob die Auffassung der Architektur als Abbild sich in Sedlmayrs Sinne für die gotische Kathedrale aus den zeitgenössischen Quellen erhärten läßt. Und in dieser spezifischen Anwendung und Begründung seiner Kernthese scheint mir S. zu versagen. Zunächst überläßt sein Buch uns einem eigentümlichen Dilemma. Tatsächlich gibt es ja ein mittelalterliches Werk, dessen Aussage für Sedlmayrs These entscheidend ist: die Traktate, in denen Suger von seinem Neubau der Abteikirche von St. Denis handelt. In dieser Geburtsurkunde der Gotik müßte sich die Bestätigung dafür finden lassen, ob der Erbauer des ersten gotischen Kirchenraums diesen wirklich als Abbild einer bestimmten religiösen Vision entworfen hat oder ob diese Vision, wie die vorherrschende Meinung und Sedlmayrs Gegner es wollen, nur nachträglich von Suger in die Architektur hineingelesen worden ist. In der Tat scheinen die Traktate Kronzeugen für Sedlmayr's Auffassung zu sein. Beide stehen nämlich, wie ich versucht habe zu zeigen (Vgl. „The Birth of the Gothic“, Measure I, 1950, S. 275—296), in engster Beziehung zueinander, und zwar so, daß der spätere, *De Rebus in Administratione sua gestis*, das vollendete Bauwerk beschreibt, der frühere, *De Consecratione Ecclesiae*, aber den geistigen Prozeß, von der ursprüng-

lichen Vision bis zum vollendeten Bauwerk, welchem dieses seine Entstehung verdankt. Danach hat Suger, durchaus im Sinne mittelalterlicher Ästhetik, seinen Zeitgenossen das rechte Verständnis seiner architektonischen Schöpfung ermöglichen wollen, indem er sie an der Vision teilnehmen läßt, als deren Abbild er seine Kirche tatsächlich entworfen hat. Eine stärkere Rechtfertigung für Sedlmayr's These läßt sich kaum denken.

Merkwürdigerweise hat S. die Suger'schen Traktate gerade zur Stützung seiner Kernthese nicht genutzt. Bei seiner Deutung dieser Schriften folgt er im wesentlichen Panofsky und läßt die entscheidende Frage „Abbild oder Allegorie“ unbeantwortet. Das ist kein Zufall. Die literarische Quelle der Gotik, der seine Hauptaufmerksamkeit gilt, ist nicht das Werk Suger's oder eines anderen Theologen, sondern die geistliche Dichtung. Denn für S. ist die Kathedrale Abbild des Himmels in einem spezifischen Sinne: sie stellt dar das Himmlische Jerusalem der Apokalypse, welches zwar die Liturgie der Kirche von jeher auf das Gotteshaus bezogen hat, dem aber, nach S., die geistliche Dichtung des hohen Mittelalters Züge verleiht, welche dann den gotischen Architekten inspiriert haben. In Anlehnung an Pinder's (freilich unhaltbare) These von der dichterischen Wurzel der Pietà spricht S. von der dichterischen Wurzel der Kathedrale. Ist diese Dichtung haltbar?

Zunächst ist zu sagen, daß sich gerade aus der geistlichen Dichtung nur dürftige Anhaltspunkte für Sedlmayr's These gewinnen lassen. Die von S. angeführten Zeugnisse können entweder nur auf einzelne Merkmale des gotischen Stils bezogen werden oder sind eher als Beschreibungen denn als Quellen desselben anzusehen; oder aber sie scheinen dem architektonischen Befunde, wie er sich den meisten von uns darstellt, so sehr zu widersprechen, daß S. in dem Versuch, eine Verbindung herzustellen, dem Absurden nicht immer fernbleibt.

Um ein Beispiel zu wählen, freilich ein für seine Interpretation entscheidendes: er sieht das System des gotischen Innenraums nicht als ein vom Boden zur Höhe strebendes, sondern umgekehrt als sich aus der Höhe zu uns „herunterlassend“. Beeinflusst ist diese Analyse, die die Wahrnehmung des unbefangenen Auges geradezu auf den Kopf stellt, von einer Schriftquelle, dem Kapitel 21 der Offenbarung, in welchem der Evangelist „die heilige Stadt, das neue Jerusalem herabkommen von Gott aus dem Himmel“ sieht. S. fügt hinzu (S. 139): „Die Architekten der Kathedrale haben die Vision des Johannes sozusagen bauend 'beim Wort' genommen. Das himmlische Jerusalem schwebt nicht nur in den Lüften. Es schwebt herab, um sich im Gottesdienst mit dem irdischen Kirchengebäude zu verbinden. Die unsichtbare Kirche vereinigt sich mit der sichtbaren . . . 'Adjungitur ista ecclesia quae nunc peregrina est . . . illae coelesti ecclesiae ubi angelos cives habemus.' (Augustinus). Diese Beziehung spiegelt sich in der . . . Kathedrale mit vollendeter Anschaulichkeit. Auch wenn man diesen darstellenden Sinn gar nicht ahnt, kann man ihren Innenraum gar nicht anders beschreiben als eine schwebende überirdische Architektur, die sich auf eine feste von irdischen Maßen niedergelassen hat . . .“

Was ist von dieser Interpretation historisch und ästhetisch zu halten? Mir scheint das Augustinus-Zitat schon deshalb irreführend, weil es sich ja gar nicht auf die Kirche als Bauwerk, sondern auf die Gemeinschaft der Heiligen bezieht. Auch davon abgesehen würde aber die Vorstellung der aus dem Himmel herabschwebenden Kathedrale den gotischen Architekten zu einer Art Theaterregisseur machen, der dem Betrachter eine architektonisch widersinnige Vision mittels einer raffinierten Illusion vortäuscht. In der Tat spricht S. mit Nachdruck von der Gotik als „Illusionskunst“, deren Absicht es sei, „etwas vorzutäuschen“ (SS. 91 ff.). Gerade für den, der die gotische Architektur mit S. als Abbild sieht, stellt sich aber damit eine grundsätzliche geistesgeschichtliche Frage: hat das Mittelalter unter dem Begriff des Abbildes das gleiche verstanden wie wir? S. setzt das ohne weiteres voraus. Erst dadurch wird eine Deutung haltbar, nach der die Kathedrale Illustration der Dichtung ist und als solche das hier entworfene Bild der Himmelstadt uns mit illusionistischen Mitteln vortäuscht. Aber ist dieser Begriff des Abbildes mittelalterlich oder modern?

Bevor wir uns dieser Frage zuwenden, sei zugegeben, daß ich den gotischen Kirchenraum einfach nicht so zu sehen vermag, wie S. Er entwirft ein malerisches, fast impressionistisches Bild der Gotik, hinter welchem die Strenge und Rationalität ihres Stils ganz zurücktritt. Den „einzigen hingebungsvollen Überschwang in allsinnlicher Seligkeit“, die „Lust, die tausend bunten Lichter des Lebens aufzufangen und in der Dichtung widerzuspiegeln“, den Hang „zum Traumhaften und Übersteigerten“, den der Romanist Wolfgang Krause gelegentlich als Merkmal der inselkeltischen Dichtung bezeichnet hat, will S. auch in der gotischen Kathedrale wahrnehmen (S. 332 ff.). Daß er sich auf derartige moderne und sicherlich persönliche Deutungen aus einem ganz anderen Fachgebiet überhaupt beruft, um seine eigene Interpretation der Gotik zu stützen, ist nicht ohne Interesse. Nur eine sehr malerische Architekturanschauung konnte sich in Krauses Formulierungen bestätigt finden. Es ist bezeichnend, daß S. immer wieder Rodin zu Zeugen seiner Deutung der Kathedrale aufruft. Man fragt sich, inwieweit seine malerische Anschauungsweise S. nicht auch als Historiker beeinflusst und ihn dazu geführt hat, die Kathedrale so ausschließlich als Abbild einer dichterischen Vision zu sehen.

In seinem Vorwort bemerkt er: „Den ursprünglichen Plan, die ganze Untersuchung auf die primären schriftlichen und monumentalen Quellen zu stellen, mußte ich bei Ausbruch des Krieges aufgeben.“ Die Gründe hierfür liegen zutage, und es verdient unsere Bewunderung, daß ein Werk dieses Umfanges trotz den Schwierigkeiten des letzten Jahrzehntes durchgeführt worden ist. Aber konnte Sedlmayrs Vorhaben ohne die Stützung und Steuerung durch jene Primärquellen überhaupt gelingen? Die ausschließliche Berücksichtigung der dichterischen Zeugnisse mag zum Teil doch auch das Ergebnis jenes äußeren Notstandes gewesen sein. Denn gelegentlich meint S. selbst, „es dürfte möglich sein, die literarisch-theologischen Quellen noch aufzudecken“, aus denen Chartres und St. Denis II entstanden, und er betont die Bedeutung der

theologischen Schule von Chartres (S. 316 f.). Bei einer solchen Randbemerkung bleibt es, und in der Analyse des Innenbaus von Chartres heißt es dann: „es kann kein Zweifel sein, daß der Architekt, der in diesem Himmelsbau das Himmelsbild der Dichter erreichte oder fast überbot, von einer hohen Lichtmystik inspiriert gewesen ist, deren Quelle wir eher in einem dichterischen als in einem theologischen Werk suchen möchten“ (S. 255).

Die merkwürdige Vernachlässigung der theologischen, ja überhaupt aller nicht-dichterischen „Wurzeln“ der Kathedrale durch S. — mag sie nun die Folge seiner persönlichen Architekturanschauung oder jener äußeren Schwierigkeiten sein — bewirkt das einseitige, ja verzerrte Bild der Kathedrale, das er entwirft. Dadurch entsteht die Gefahr, daß von der Kritik an dieser spezifischen Deutung auch Sedlmayr's Kernthese von der Architektur als abbildende Kunst mit verschüttet wird; die ersten Besprechungen, wir sahen es ja, lassen diese Tendenz sehr wohl erkennen. Und doch findet sich m. E. gerade diese Kernthese in den großen Zeugnissen mittelalterlichen Denkens auf eindrucksvolle Weise bestätigt. Freilich kristallisiert sich aus ihnen eine Auffassung von der Kunst, insbesondere auch der Architektur, als Abbild heraus, die von Sedlmayrs radikal abweicht, die aber auch die geistesgeschichtliche Rechtfertigung liefert für eine Analyse der gotischen Struktur, welche seine malerische und illusionistische Sehweise wenn nicht widerlegt, so doch bedeutungsvoll ergänzt. Es erscheint deshalb nötig, für die Bewertung seiner These diese von ihm ungenutzten mittelalterlichen Quellen heranzuziehen. Im Rahmen der gegenwärtigen Besprechung kann das in Kürze geschehen durch den Hinweis auf die ausgezeichnete Darstellung der mittelalterlichen Ästhetik von Edgar de Bruyne, — ein Hinweis, der schon deshalb gestattet sei, weil die Bedeutung dieses Werkes für unser Verständnis der mittelalterlichen Kunst m. W. bisher noch nicht gewürdigt worden ist. (*Études d'Esthétique médiévale*, Brügge 1946; zum folgenden vgl. bes. Band I, S. 9 ff. und Band II, S. 255 ff; Band III beginnt mit einer guten Übersicht über die für die gotische Struktur so wichtige, „*esthétique de la lumière*“.)

In welchem Sinne jenes Zeitalter die Architektur als Abbild begriff, offenbart eine zunächst metaphysisch-kosmologische Vorstellung, welche zumal die großen Platoniker der Schule von Chartres von Boethius entlehnt und weiter ausgebildet haben. Danach hat die göttliche Weisheit das Universum nach den Gesetzen der Arithmetik gegründet und erhält es durch die Ordnung der Zahlen: „*Ad arithmetica Deus cuncta constituit, quaecumque, fabricante ratione, per numeros assignati ordinis invenere concordiam.*“ Aber dieser methaphysische Gedanke enthält ein ästhetisches Element: die kosmische Harmonie, welche die Gesetze der Arithmetik bewirken, wird als eine unhörbare Musik vorgestellt. Und von dieser Musik ist alle sinnliche Schönheit Nachklang oder Abglanz: Nachklang insofern sich im musikalischen Wohlklang die gleichen arithmetischen Verhältnisse hörbar darstellen, welche auch im Kosmos walten; Abglanz, und dies ist für uns bedeutungsvoll, indem diesselben arithmetischen Verhältnisse auch aller sichtbaren Schönheit zugrunde liegen, „*eodem modo auris afficitur*

sonis vel oculus aspectu“ (Boethius, *Mus. II*). Man darf sagen, daß die Ästhetik der Schule von Chartres auf jene arithmetisch-musikalischen Spekulationen gegründet ist; bezeichnenderweise ist die Harmonie, *concordia*, eine der wichtigsten Allegorien in dem *Anticlaudianus* des Alanus von Lille. Aber wir haben allen Grund anzunehmen, daß auch die hochmittelalterliche Kunst, insbesondere die Architektur, von solchen Anschauungen bestimmt worden ist.

Villard's de Honnecourt *ad quadratum* angelegter Grundriß einer Zisterzienserkirche enthält nach de Bruyne alle musikalischen Grundintervalle, d. h. die arithmetischen Proportionen, welche in der Harmonie erscheinen: $3/2$ (entsprechend der Quinte), $4/3$ (der Quarte), $2/1$ (der Octave), schließlich das Quadrat als Prinzip der Einheit. Ähnliche Proportionen hat man für die Fassaden der gotischen Kathedralen nachgewiesen, und die Mitwirkung jener musikalischen Ästhetik auch bei der Erbauung des gotischen St. Denis möchte man wenigstens mutmaßen. Denn in der Einleitung wie am Schluß des *Libellus de Consecratione* verwendet Suger immer wieder Begriffe und Empfindungen, die viel weniger für das Erlebnis der Architektur als der Musik zu gelten scheinen. Das ist auch in der Beschreibung und Deutung eines Bauwerks folgerichtig für den, welcher in der sichtbaren wie in der musikalischen Harmonie die gleichen Gesetze wirksam sieht.

Auch der Geometrie der gotischen Architektur scheinen diese Anschauungen zugrunde zu liegen. Es liegt das daran, daß das Mittelalter (welches hier antike Ideen wiederum seinem Lehrmeister Boethius verdankt), Nummern durch Punkte symbolisiert, die Eins durch einen, die Zwei durch zwei, bzw. deren Verbindung, also die Linie, die Drei durch ein Dreieck usw. Das bedeutet aber „chaque figure géométrique est donc représentable par un nombre, chaque nombre par une grandeur géométrique“ (I, S. 15). Ist es ein Zufall, daß die wenigen praktischen Bauanweisungen aus dem Zeitalter der Gotik, die uns vorliegen — Villards, Roritzers, die zum Mailänder Dom — so sehr in geometrischen Vorstellungen befangen sind, daß Quadratur und Triangulatur in den Verhältnissen der Kathedralen eine so merkwürdige Rolle spielen? Die gleichen Vorstellungen müssen den ästhetischen Spekulationen wie der Baupraxis der Zeit zugrunde liegen, und de Bruyne hat die Richtung zu ihrer Erklärung gewiesen: man begriff den Kosmos als von mathematischen, letztlich arithmetischen Gesetzen gelenkt; und da die Kunst Abbild der Natur ist „l'église idéale ne doit-elle pas être construite suivant la loi même de l'univers?“ Die Mathematik, sowohl als „Wurzel“ wie als Stileigentümlichkeit der Gotik erscheint als unentbehrliches Korrelativ zu S.s Deutung, der gelegentlich (vgl. Kap. 44, 45) ihre Bedeutung geahnt zu haben scheint, ohne ihr doch seine volle Aufmerksamkeit zuzuwenden. Die Maßverhältnisse gehören doch keineswegs, wie er meint, zu den „verborgenen Phänomenen“ der Kathedrale (S. 91), vielmehr erscheint es unserem Auge unmöglich, jene steinerne Mathematik, welche dem ganzen Bauwerk Maß und Ordnung mitteilt, zu übersehen; darauf haben noch jüngst Walter Überwassers Forschungen hingewiesen. Diese Anschauung der Gotik erfährt nun

ihre geistesgeschichtliche Bestätigung durch die zeitgenössische Ästhetik, vor allem der Schule von Chartres. Erst sie, so scheint es, lehrt uns auch begreifen, in welchem Sinne die Kathedrale Abbild gewesen ist. S. sieht nur die „Kühnheit der Phantasie“ am Werke, „die es wagt, sich mit stärksten sinnlichen Farben «auszudichten», wie der Himmel aussehen mag“, dessen Aussehen „der Nachprüfung durch Erfahrung entzogen“ war. (S. 480). Aber nicht so sehr die dichterische Phantasie als die metaphysische und mathematische Spekulation hat die Brücke von der religiösen Vision zum architektonischen Abbild geschlagen. Das Wesen dieser Abbildlichkeit wird nicht durch Rodins Wort erklärt „Der Dichter war es, der den Werkmeister geleitet und recht eigentlich die Kathedrale errichtet hat“, das S. als Motto für den ganzen Abschnitt „Die Entstehung der Kathedrale“ gewählt hat. Das Wesen jener Abbildlichkeit bezeichnet vielmehr de Bruynes schon zitierte Bemerkung (I, 27), daß insofern die Kunst Abbild der Natur ist, die Kirche nach den gleichen mathematischen Gesetzen erbaut werden muß, die auch dem Kosmos zugrunde liegen. Für Alanus von Lille ist Gott ein Architekt, der das Universum als seinen Königspalast erbaut: *Deus tamquam mundi elegans architectus . . . mundialis regiae admirabilem speciem fabricavit.*“ (II, 257). Seinem Vorbild suchte der gotische Architekt zu folgen.

Indem wir die Kathedrale in diesem Sinne als Abbild fassen, nicht als illusionistisches Gemälde, das dem Auge vortäuscht, was kein Auge je gesehen, sondern als Abbild, das in seiner mathematischen Gesetzlichkeit dem Urbild folgt, wird vielleicht auch das Verhältnis der konstruktiv-technischen zu den formalen und „abbildlichen“ Werten der Gotik verständlicher, das S. nach der entgegengesetzten Richtung hin verzerrt wie Viollet-le-Duc. Die Platoniker des 12. Jahrhunderts glaubten in den einfachen Verhältnissen musikalischer Harmonie nicht nur das Gesetz aller sinnlichen Schönheit, sondern zugleich auch das Gesetz, welches den physischen Kosmos in seiner Ordnung erhält, wahrzunehmen. So durfte der gotische Architekt, indem er seiner Kathedrale die gleichen mathematischen Verhältnisse zugrunde legte, darauf hoffen, es werden in seinem Werk statische Sicherheit und Schönheit der Erscheinung ebenso in Eines zusammenfallen wie in dem Werk des göttlichen Architekten, dessen Vorbild ihn leitete.

Otto Georg von Simson

ZU SEDLMAYR'S KATHEDRALENBUCH

Beides ist das Buch, das Hans Sedlmayr über die „Entstehung der Kathedrale“ geschrieben hat: ein gewaltiges und ein gewalttätiges Werk! Gewaltig —, nicht bloß, weil es in 180 Kapiteln und mehreren Exkursen die Summe gut 20jähriger, bisher nur bruchstückweise mitgeteilter Forschungen zieht, — viel mehr noch, weil es dabei nach dem Vorbilde des Aquinaten geistige „Summen“ zu ziehen sucht: Die gotische Kathedrale als die Summierung der geistlichen und geistigen, künstlerischen und dichterischen Ent-

wicklungen des Mittelalters! Wobei denn die Architektur der Kathedrale keineswegs mehr das bleibe, was wir bisher unter „Architektur“ verstanden, sondern, indem sie die wahrscheinlich gemachte Aufgabe, den „Himmel, bzw. das himmlische Jerusalem abzubilden“, übernehme, so trete sie dabei, gleich der Malerei, unter die „abbildenden Künste“. Das scheint zunächst nichts als ein moderner, ebenso pikanter wie großartiger Einfall, — begreiflich in einer Zeit, die der modernsten Malerei den abbildenden Sinn versuchsweise abspricht, um ihn ebenso versuchsweise in der alten Architektur wiederaufzudecken. Aber Sedlmayr macht „wissenschaftlichen Ernst damit“, „diese so offen zu Tage liegenden Einsichten fest zu begründen und zum Rang wissenschaftlicher Erkenntnis zu erheben“ (S. 96).

Gewalttätig muß man das Werk nennen, weil ein solches Vorhaben einer Umwertung aller bisher gültigen Werte gleichkommen und im Wechsel von Vorstellungs-Zerstörung und neuer Vorstellungs-Bildung nur zu leicht kontradiktorisch sein wird, da der Gegensatz der naheliegendste Schluß dialektischen Vorgehens ist. Dabei wird zwar die gesamte Kathedralen-Literatur, und noch sehr viel mehr, meisterhaft beherrscht und herangezogen, jedoch selten, ohne daß auch das positiv gemeinte Zitat noch schnell verbessert oder selbst zu neuen Ansichten hin erweitert wird. Der Leser aber hat sich, ob geneigt oder ungeneigt, beim Eintreten in das Tor dieses riesigen Ideengebäudes, unter das Rodin-Motto zu beugen: „Der Ignorant, der Gleichgültige zerstört schon durch sein bloßes Anschauen die schönen Dinge.“

Welch hochmütiges Wort! Dem steht zur Seite ein oft vom Kampf mit den wechselnden Vorstellungen geradezu berauschter Stolz: In den letzten 25 Jahren „hat sich die Gesamtauffassung der historischen Architektur in einer Weise gewendet, die man geradezu als kopernikanische Umkehrung des bisherigen Geschichtsbildes bezeichnen kann“ (S. 72). Es fallen Worte wie „Geschichte der Weltarchitektur“ oder „Schöpfungsbauten der Weltgeschichte“, und zwar aus dem Munde eines so präzisen Denkers, wie es Sedlmayr ist. Sie fallen im Augenblick, wo unser eigenes, architekturloses Zeitalter just in seiner europäischen Substanz zu zerbrechen droht. Auch die Dialektik des messerscharfen Denkens hat ihr Pathos, das heißt die Stellen des Leidens, wo man, anstatt zu berühren oder gar anzugreifen, so viel lieber verbinden möchte.

Ich bekenne mich, selbst wenn ich von irgendeiner ihrer vielen Seiten etwas verstünde, vor der hohen Großheit der Kathedrale zwar zu keiner Indifferenz, aber mit vollem Bewußtsein als Ignoranten, verwundere mich also auch nicht über die dreifache Ignoranz jenes heillosen Rodin-Zitates. War es nicht — 1. historisch — der heilige Bernhard von Clairvaux, der jene neuen, von Gold und Edelsteinen prunkenden Bauten gewissermaßen „entschuldigte“, da das Volk der Ignoranten ihrer bedürfe? Zweitens künstlerisch: Ist nicht das Kunstwerk eben dadurch gekennzeichnet, daß es, allem Rühmen oder Nichtbegreifen zum Trotz, in seiner unveränderlichen Größe immerfort da ist und schweigend wartet? Drittens wissenschaftlich: Bauen sich nicht, seit Sokrates, alle neuen Erkenntnisse auf dem voraussetzungslosen Fragen der Nichtwissenden auf? Leider aber bekommt die schärfste Kritik nun die neue, anonyme Fassung: „Es ist noch nie untersucht worden“ ... „Genau sind diese Verhältnisse noch nie untersucht wor-

den" ... „Dabei ist es noch nicht genügend geklärt" ... „Das ist noch nicht richtig beschrieben worden." Die Stereotypie mehr als hundertfacher Wiederholung wirkt schlagworthaft. In 180 Jahren hingebungsvoller Bemühung um die verlorene Größe der Kathedrale ist also bis jetzt nie und nichts geleistet worden. Der Raum ist hier wirklich zu knapp, als daß auch nur die eine oder andere der in Frage gestellten *Objekte* gründlich erörtert werden könnte. Aber zu der Methode, die „kühn erscheinende Behauptungen" mit hinreißender Schärfe vertritt, müssen wir Stellung nehmen.

Tritt nun an Stelle der Bilderbücher mit geistreichen Einführungen eine spekulative Kunstwissenschaft? Die ahnungsvollen romantischen Philosophen Hegel und Friedrich Schlegel gelten ihr mehr als die Rationalisten nach 1850, von Viollet-le-Duc bis Marcel Aubert, von deren Konstruktionstheorien sich auch Dehio „nicht frei gemacht habe". Riegls und Wölfflins Stilanalysen fanden „bezeichnenderweise keinen Zugang zur Kunst des hohen Mittelalters". Und doch entdeckte (mit deren Methoden!) der Wölfflin-Schüler Kurt Gerstenberg die „Deutsche Sondergotik"! Schmarsows und Pinders phänomenologische Betrachtung habe kaum „das tiefe Niveau des 1. Jahrhundertviertels" überwunden. Erst Jantzens 1927 gehaltener Vortrag über den gotischen Innenraum trete daraus hervor. Doch müsse „eine neue nur formale Betrachtung hier kapitulieren". Die „erzeugende Kraft der Gotik" kann nicht in einer neuen Konstruktionsweise erkannt werden, sondern in erzeugenden Ideen". Die Idee wird bestimmt von der Gleichung „Kirche = Abbild des Himmels". So stark ist die Spekulation, daß Sedlmayr fehlende Einzelheiten glaubt einsetzen zu können: „Ich wage vorwegzunehmen" (S. 172). Oder bei den Mosaiken von St. Denis: „Es scheint mir gewiß, daß es ein *Gold-Mosaik* war" (Gold = Sonnen-Farbe), was sich zwei Seiten später zur Tatsache ausgewachsen hat: „Suger, wußte, daß das Gold-mosaik, das er über dem linken Seitenportal anbringen ließ..." Daten werden neu festgelegt. Die Fassade von Laon könne erst 1180 entstanden sein „statt 1170, wie Gall annahm", wegen der „epochemachenden Tat, das Himmelstor nicht nur symbolisch anzudeuten, sondern mit anschaulichen Zügen — Schweben und Lichtglanz der Architektur — reich auszustatten". Sedlmayr kann beruhigt sein: Hanna Adenauer hat mit den bisherigen stilkritischen Methoden überzeugende Beweise für 1190 beigebracht. Für den Verzicht auf Krypten ist der von Wallrath nachgewiesene Wandel der Reliquien-Verehrung „nicht entscheidend". Entscheidend sei, daß „es in einem Bau, der als Abbild des Himmels gemeint ist, Grüfte nicht geben kann", was den Umbauten von St. Denis und Chartres dennoch gestattet bleibt und Bourges überhaupt nicht bekümmert. Wie schwierig wird dann die wissenschaftliche Diskussion!

Vor der Kathedrale versagen unsere Augen, weil unsere „*Anschaungen* versagen". Deshalb stellt Sedlmayr die Forderung nach einem neuen „gestalteten Sehen" (S. 47 und 55) „Wer dazu die Geduld nicht hat, wird das Gefüge der Kathedrale nie richtig erfassen", so wie der die mittelalterliche Philosophie nie erfassen wird, dem das Durchdenken der scholastischen Beweise zu langweilig und zu langwierig erscheint. Zur Erwerbung solchen „gestalteten Sehens" bietet Sedlmayr ein knappes Dutzend sogenannter „*Gestaltungsformen*" an, um „sich sehend in und vor der Kathedrale zurecht zu finden"

(S. 72). So sollen die Kreuzrippengewölbe samt ihren Diensten und Pfeilern als „Baldachine“ begriffen werden, wobei diese Vorstellung kein bloßer Vergleich ist, sondern das tatsächliche Vor- und Urbild enthalte: Kreuzgewölbe = Baldachin. Baldachin (Traghimmel) = Himmel! Für die in Arkaden, Triforien und Fenstern aufgelöste Hochschiffwand ist die Sehform „Gitterwand“ maßgebend. Zusammengefaßte Arkadengruppen werden als „übergreifende Formen“ gesehen. Wimperge und ihre Umgebungen als „Splitterflächen“, was für geometrisch aufgelöste Wandstücke merkwürdig genug ist.

Diese so fixierten Paradigmata „gestalteten Sehens“, die Sedlmayr auch „Anschauungen“ nennt, sind viel umfassender gemeint als z. B. die Wölfflinschen Kategorien. Der Wölfflin-Schüler fragt den Werken des 15. oder 16. Jahrhunderts das „Lineare“ oder das „Malerische“ zur ästhetischen Untersuchung *beiläufig* ab. Der Sedlmayrsche Nominalismus für die Architektur des Mittelalters greift viel stärker ein: er soll erst das Sehen der sonst nicht oder falsch gesehenen Bauvorgänge ermöglichen. Von den in Maßwerk „aufgespaltenen“ Wänden wir erklärt: „Diese für alles hochgotische Gestalten unentbehrliche Form hat bisher keinen eigenen Namen. Infolgedessen ist auch das Prinzip, das sie verkörpert, bisher nicht genügend erkannt“. „Ich schlage vor, von einem ‚Prinzip der Zerlegung in Splitterflächen‘ zu sprechen“. Als Ideal schwebte der Gotik vor, „die ganze Außenansicht einer Kathedrale, Körper (Strebe Pfeiler) und Flächen *restlos* als Abwandlungen dieses einzigen Grundmotivs aufzubauen“ (S. 68). Genau so heißt es: „Mit dem Begriff „Baldachin“ gewinnt man das Grundelement, aus dessen Abwandlungen sich der Innenraum *restlos* aufbaut“. Man möchte Halt! dazwischen rufen! *Aufbau* ist doch etwas völlig anderes! Dessen grundlegende Vorgänge vollziehen sich möglicherweise für das *Barock* und den *Klassizismus*, aber keineswegs für die *Gotik* aus und nach einer bloß *optisch* fixierten „Sehform“!

Lassen wir die Richtigkeit solcher „Vokabeln“ (S. 71) dahingestellt. Wenn aber der Architekturforscher von da an beständig durch und mittels der Vokabeln abliest, werden z. B. die Türme von Reims sicher nichts mehr mit *gebauten* Türmen zu tun haben, sondern nurmehr ihr „Prinzip der überschnittenen Geschosse“ preisgeben. Die Vokabel „Splitterfläche“ hat logischerweise das 148. Kapitel „Die Kathedrale zersplittert“ zur Folge, womit Sedlmayr nicht an Reims 1916 oder München 1945 erinnern, sondern uns lediglich mit einer postexpressionistischen Sehform 1950 für die Gotik nach 1270 zuhelfe kommen will. Ein förmliches Veto würden die Letzten, die noch Gotik als eine Baukunst erleben, einzulegen gezwungen sein, wenn es nun vorkommt, daß die in sich gespannten und dadurch festen, kleinen Arkaden, welche in Chartres die ersten Doppelstrebebögen untereinander verbinden und noch fester machen, nun als eine der „absurdesten Formen“ bezeichnet und als „taumelnde Arkaden“ durch ein ganzes Buch ausgespielt werden. So werden grundlegende Tatsachen der Konstruktion beständig mißverstanden — und in ihr Gegenteil umgewertet. Verkenntung eines Einzelfalles wäre irrelevant, wenn nicht bei der hohen Geistigkeit Sedlmayrs auch an dieses „antigrave Motiv“ sofort allgemein bedeutsame Schlüsse geknüpft würden: „Die taumelnden und kreisenden Formen der Architektur geben Einblick in eine Welt, in der die irdi-

dischen Gesetze aufgehoben und deren Tatsachen mystischer Natur sind". (S. 148 und S. 261): „Das antigrave Motiv der taumelnden Arkaden zeigt deutlich den Willen, einen überwirklichen Bau vorzustellen". Mit gleichem Recht wäre jedem Wagenrad mystische Natur und Abbildlichkeit „kreisende Sonne" zuzusprechen. Allenfalls dichterische Vergleiche zerstören den künstlerischen Tatbestand, wenn „wissenschaftlicher Ernst" damit gemacht wird. Die einmal gemachten Fehler aber vervielfachen sich, genau wie in der mathematischen Gleichung, wenn weiter mit ihnen gerechnet wird und selbst für eine „keltische Wurzel" der Kathedrale die „taumelnden Arkaden" erhalten sollen, indem sie eine Parallele bildeten zu „kreisenden Bauten" keltischer Sagen. Dort heißt es sogar, dem Kelten sei es „nach W. Krause, eine Lust, die tausend bunten Lichter des Lebens aufzufangen und in der Dichtung widerzuspiegeln". Man brauche nur für Dichtung „Kunst" zu setzen und für Leben „Himmel", und „der Satz verwandelt sich in eine vorzügliche Schilderung der Kathedrale". Freilich hört alle substanzielle Bedeutung in solchen bloß noch wortmäßigen Versetzungen auf.

Hier steht man vor einem beständigen kunsthistorischen „Versehen" und „Versetzen". Es kann nur zustande kommen durch die übergreifende Idee, daß die gotische Kathedrale keine Architektur, sondern „abbildende Kunst" sei. Lediglich den ersten Strebe Pfeilern von Chartres wird eine Ausnahmestellung zugebilligt: „Der Grund für ihr Auftreten ist ausnahmsweise wirklich in einer konstruktiven Erwägung zu finden" (S. 258). Die Idee, Kathedrale = Abbild des Himmels, tauchte für Sedlmayr in Wien 1934 „durch eine geistvolle Bemerkung Michael Alpatows auf", dem sie für russische Kirchen plausibel und geläufig war. Sie wurde 1936 durch Sedlmayr dem Kunsthistorikerkongreß in der Schweiz vorgetragen, 1938 in einer Dissertation Lothar Kitschelts für die frühchristliche Basilika vertreten, von 1941 an auch in Arbeiten aus dem Seminar Sedlmayrs. Merkwürdigerweise spricht Swoboda 1942 den Gedanken auch für die gotischen Kathedralen Frankreichs ausdrücklich in seinem Peter Parler-Band aus, ohne Sedlmayr zu zitieren. 1948 spricht Sedlmayr über „Architektur als abbildende Kunst" in der Österreichischen Akademie der Wissenschaften. Herbst 1950 erscheint sein Werk, ohne Swoboda zu zitieren. Gleichzeitig in Bonn „Die Kathedrale als Abbild des Himmels" von Alfred Stange. Man sieht: ein an sich großartiger Gedanke hat gezündet, die Höhenfeuer brennen auf Gipfeln und Hügeln.

Sedlmayr stellt seine Kathedralen-Idee in einen großen, fesselnd dargestellten, religiösen, künstlerischen und politischen Umkreis hinein. Dabei gerät die gotische Kathedrale allerdings in Gefahr: 1. von der Mystik der keltischen Volksseele inspiriert, 2. vom Licht-Traum des Dichters konzipiert, 3. vom König politisch beabsichtigt („Königs-Kathedrale"? Deshalb „Lilien-Kapitelle"!?), 4. von der Geistlichkeit durchgeführt, und dann 5. und 6. auch noch vom Architekten der dichterischen Wurzel entsprechend motivisch durchgebildet und (ausdrücklich unterschieden:) vom Konstrukteur als „Illusionsarchitektur" aufgestellt worden zu sein. Hingegen steht im einzigen Bauhüttenbuch, das wir aus hochgotischer Zeit haben: *Istud presbyterium invenerunt „Villardus et Petrus de Corbeia inter se disputando"*. Da erfinden die Baumeister die herrlichsten Choranlagen! Und man bemerkt außerdem, daß man es auch damals mit

Steinen, und nicht mit Kristallen, zu tun hatte, und daß eine durchdachte *architektonische* Lösung die andere gebiert.

Ich möchte, um auf den Kern der Sache zurückzukommen, als Beitrag zu seiner Diskussion, drei Fragen formulieren:

I. Kathedrale und Architektur?

Es wird uns von Sedlmayr eine Entwicklung der Abbildungsidee von der altchristlichen Basilika bis zur gotischen Kathedrale gegeben. Danach habe, laut einer Dissertation von Kitschelt, die frühe Basilika im Innern die *Straßen einer antiken Stadt* und somit das „himmlische Jerusalem“ gespielt. Und außen? Für den romanischen Kirchenbau des Nordens wäre in der Menge der Türme dasselbe Jerusalem nun in der Vorstellung der *umwehrten Stadt* zu erkennen. Und innen? „Der romanische Innenraum ist noch nicht dechiffriert“, gesteht das Buch. Für die gleich der Dichtung des jüngeren Tituel „schwebende“ (?) gotische Kathedrale betont Sedlmayr den „Lichtraum von kristallhafter Struktur“. Doch zählt er selbst „Antinomien“ auf (z. B. zwei Hauptaltäre). Außerdem wird ein sukzessives Zunehmen der Abbildungshaftigkeit konstatiert: Laon zeichne sich durch sein Hauptportal als wirkliche „Porta Coeli“ aus. In Chartres werden nun auch Nord- und Südportale in die Abbildlichkeit einbezogen. In Reims könne endlich auch die Chorpartie „als Aspekt des Himmelsgebäudes erklärt“ werden. Süd- und Nordportale und Chorpartien waren aber doch *längst* im abendländischen Kirchenbau vorhanden! Aus welchem Grunde, wenn die allein zeugende Idee sie zuvor weder erfaßte, noch erforderte?

1. *Feststellung.* Obwohl der basilikale Grundriß für die gesamte, so verschieden bewertete Entwicklungsreihe im Typus derselbe bleibt, wird der *Grundriß* nie zum spekulativen Ausgangspunkt gemacht. Der mittelalterliche Kirchenbau wächst aber wie kein anderer aus dem *Grundriß* hervor! Die wirkliche Planung eines Bauvorhabens unter der Vorstellung „himmlisches Jerusalem“, würde doch wohl, gleich den „ottonischen Lichtkronen“ oder dem Gralsbau des jüngeren Tituel, von einem zentralen, von Türmen umstellten Grundriß ausgegangen sein. Sedlmayr selbst gesteht bei Reims, daß die „Beziehung zum Grundriß der Himmelsstadt . . . dem Gesamtbau abgeht“ (S. 142). Läßt sich dann noch die Gleichung Kathedrale = himmlisches Jerusalem vertreten?

2. *Feststellung.* Statt aus dem Grundriß hervorzugehen, wird die Abbildungsidee nur attributiv an *einzelne Bauteile* herangetragen. Ebenso attributiv können die Texte der Grundstein-Weihe, Predigt und Dichtung *vergleichsweise* aufgefaßt werden. So möchte richtiger als die „Gleichung“: Kirche = himmlisches Jerusalem die Feststellung eines *Gleichnisses* sein.

3. *Feststellung.* Ist das Gebäude in durchgängiger, aber *verschieden* zu deutender Gestalt *zuerst* da, so „kopiert“ die Architektur keinen Archetypus des „himmlischen Jerusalems“. Die Kirche mag als Kyriakon für ihren himmlischen Herrn so feierlich gemacht werden, als es die Zeitvorstellungen erlauben! Sie steigert dabei nur die ihr eigenen architektonischen Formen! Die gotischen Architekten wären imstande, vom „himmlischen Jerusalem“ ganz andere „Illusionen“ zu vermitteln; doch illusioniert und thea-

tralisiert die Kathedrale nicht! Im Gegenteil schließt sie im Innern sogar alle „Bilder“ aus. So wenig wie der Kirchenmusik „abbildender Charakter“ zuzusprechen ist, wenn sie aus dem Wesen der Musik heraus „himmlisch“ oder „strahlend“ und „überirdisch“ musiziert, so wenig darf die Architektur als „abbildende Kunst“ betrachtet werden, wenn die Kathedrale für das Haus des Herrn, dessen *Vertreter der Bischof auf der Kathedra* ist, rein architektonische Motive steigert. Die Kathedrale ist nicht von einem „himmlischen Jerusalem“ aus zu erfassen, ohne schwere Mißdeutungen.

II. Kathedrale und Raum.

Wie die Kathedrale den *Innenraum* zu einer bis dahin unbekannten Monumentalität führt, das wäre die eigentlich treibende Frage gotischer Architektur. Raum ist aber das primäre Anliegen jeder nachantiken Architektur. Stattet das Mittelalter die religiöse Vorstellung des „himmlischen Jerusalems“ oder den „Himmelssaal“ mit gesteigerten Raumvorstellungen aus, so *empfängt* die religiöse Vorstellung dieselben *aus der Architektur* (wie der Gral des jüngeren Titirel), nicht umgekehrt!

Die Ansätze zur Definition des Kathedralenraums, welche Jantzen in seinem Vortrag „Über den gotischen Kirchenraum“ gegeben hatte, werden von Sedlmayr auf einen von Jantzen nicht gemeinten Sinn hin erweitert und abgebogen. Sedlmayr setzt neben die Pindersche Vorstellung von „Turmräumen“ seine sog. „Baldachinzellen“: „Der Raum baut sich aus lauter durchsichtigen Baldachinzellen zusammen, wie ein Kristall aus seinen Teilkristallen“ (S. 50). 63 Baldachinzellen zählt Sedlmayr in Reims, 92 in Köln. „Die erzeugende Idee des gotischen Kirchenraumes ist jene Auffassung eines Lichtraums von kristallhafter Struktur, die sich im Erscheinen eines Baldachinsystems mit diaphanen Gitterfüllwänden ausdrückt“. „Gitterfüllwände“ widersprechen eigentlich jener „kristallhaften Struktur des Raumes“. Jantzen analysierte die „plastisch-reliefartig gegliederten“ Hochschiffwände und deren „diaphane Struktur“, um die „Raumgrenze“ der Kathedrale im „optischen Dunkelgrund“ festzustellen. Der so umhüllte und wie mit einer zweiten Raumschicht „hinterlegte“ Raum der Kathedrale ist erfüllt von dunkelfarbigem, rötlich-violettem Licht. Dieser Raum, wie Jantzen ihn sieht, ist durch den „Raumgrund“ noch mehr als durch die davon entmaterialisierte Architektur geheimnisvoll umhüllt. „Ein Festes wird durch ein Unkörperliches der Wirkungsweise der natürlichen Umwelt entrückt, der Schwere entkleidet und zum Aufstieg gebracht“ erklärt Jantzen von den Hochschiffwänden, welche den Raum zwischen sich „als ein Symbol des Raumlosen“ enthalten.

Der kristallhafte Lichtraum der Kathedralen, wie Sedlmayr ihn sieht, wird schon durch die Spitzbögen „kälter“, „spröder“, wie überhaupt „kristallisch“, ja „metallisch“, wie denn die ganze klassische Kathedrale für Sedlmayr von einem „Kristallmantel“ umfaßt ist (S. 267). Aus der warmen, innerlichen Atmosphäre einer Wissenschaft, die auch vor den großen Problemen des Raumes ihre Erkenntnisse aus der Nähe zum Kunstwerk und der Andacht fortwährender Betrachtung gewinnt, wechselt man in die eishafte, kristalline Welt spekulativen Denkens.

Sedlmayr leitet aus dem Paradigma „Baldachin“ die Vorstellung eines „schwebenden“

aus den Gewölben sich herabsenkenden Himmels ab, zuweilen, entsprechend der Zellen-Reihung, als Reihung „zahlloser Himmel“. Eine dramatische Raumsteigerung wird Notre Dame zuerkannt: „Über den massigen Säulen des Erdgeschosses scheint der obere Bau mit seinen überzarten Diensten zu schweben“ . . . „Dieser Gegensatz hat zweifellos abbildenden Sinn: über der Zone, auf der der Mensch auf der Erde steht, hebt sich, gleichsam herabgeschwebt, das Abbild der himmlischen Kirche, das ‚obere‘ Jerusalem“ (S. 248).

1. Frage: Wie soll, wenn schwere Rundstützen zu solcher Interpretation berechtigen, dann bei Stützenwechsel (wie in Noyon) die Ineinanderverzackung von „oberen“ und „unteren“ Räumen gedeutet werden?

2. Frage: Müßte ein solcher Gegensatz, wenn er wirklich die Bauidee von Notre Dame bildete, sich nicht auch im Außenbau ausdrücken? Antwort bei Sedlmayr: „Der Außenbau verrät nichts von einer Trennung in eine untere und obere Architektur“.

Für Sedlmayr sind *alle* gotischen Kirchenräume entgegen den bisherigen Raumdeutungen „von oben herabschwebende Räume“ geworden. Da die Gralsdarstellung beim jüngeren Titulrel von gläsernen Boden spricht, schlägt er vor, die Böden der Kathedralen sich als ursprünglich *poliert* vorzustellen, so daß darauf auch die Wände „wie von oben herab schwebend“ erschienen wären. (Und die vielen Grabsteine im Boden?) Aber was *steht* überhaupt noch auf dem Boden, wenn selbst „die Strebepfeiler in Chartres von *oben* nach *unten* durchlaufen“?

III. Kathedrale und Illusionsarchitektur.

Verhältnisse von Lasten und Tragen nicht gleich wie andere Stile auch im Innenraum zum Ausdruck bringe. Zur Vorsicht müßte die unerhörte Strenge der architektonischen Rechnung mahnen, die überall mit einem Mindestmaß die höchste Leistung zustande bringt. Zur Vorsicht die unerhörte Bloßlegung konstruktiver Bauteile selbst im Außenbau, der in allen Stilen sonst so viel zu kaschieren pflegt. Zur Vorsicht, daß es kein Bauwerk gibt, das so wie das gotische letzte Einsichten in die Verhältnisse der Ponderationen gewährt. Man braucht ja nur einen Bündelpfeiler bei seiner Basis anzusehen und man hat schon den Schlüssel zur vollständigen Entfaltung aller anstoßenden Haupt- und Nebenräume mit Pfeilern, Diensten, Gurten, Rippen und Gewölben vor sich. Der gotische Raum ist eben nicht vom perspektivischen „Ansehen“ zu erfassen. Man muß in ihn *eintreten* können und sich *umstellt* und *umfaßt* fühlen von den Sternpunkten seines Grundrisses. Und nur derjenige, welcher, noch vom Klassizismus herkommend, die Wand fassadenhaft betrachtet, zwingt der Gotik Illusionen auf. „Grundlein“ und „Auszug“ gotischen Bauens sind so illusionslos, wie noch die überlieferten Gesichter der letzten großen Bauhüttenmeister untheatralisch und illusionslos sind. Der Ernst und die Größe der Kathedralen beruhen auf der inneren Wahrheit des Gebäudes in jedem nackten, scharf geschnittenen, klar geschichteten Stein und kenntnisreich geführten Bogen.

Gerade die viel mißverstandenen *Dienste*, welche die *Symmetrie* des komplexen Pfeilergrundrisses auch für die aufsteigende Mittelschiffwand aufrecht erhalten, zeigen die

Gefahr, daß die *Illusionen unseres Sehens* zunehmen. Obwohl auch die Dienste ihre Basen unten, und oben ihre Kapitelle haben, kann ihr Verlauf nunmehr, wie bei einem verkehrt eingestellten Objektiv, umgekehrt gesehen werden: „dem Auge, das im Sehen diese Form wirklich erfaßt hat, ergibt sich ganz von selbst der Eindruck, daß die Baldachinträger (= Dienste) nicht von unten aufwachsen, sondern sich von oben, von der Wölbung herunterlassen, gleichsam wie Luftwurzeln“ (S. 60). „Der Baldachin, der seine Träger bis zum Boden der Kathedrale senkt“ (S. 29). „Reims wird dann als klassische Lösung den Hauptdienst zum Erdboden hinuntersenken.“

Wie ist solches Versehen überhaupt möglich? Nur aus einer anderen ideologischen Einstellung heraus, wie sich heute so viele Anschauungen versehentlich verkehren? Vor der Konsequenz dieser Umkehrungen, die ein ganzes Buch ins Gespenstische verwandeln, stehen wir erschrocken still. Jetzt erst wird die Kathedrale zur Illusion.

„In gemeinschaftlicher Arbeit ist die Kathedrale entstanden, und nur in gemeinschaftlicher Arbeit kann sich auch ihre Erkenntnis gestalten“, so beginnt das Kathedralenbuch Hans Sedlmayrs. Gelegentlich des Nymphenburger Kunsthistorikerkongresses hatte er angeregt, es müßte eigentlich ein Kongreß aller an der Größe der Gotik Interessierten zusammengerufen werden — zum Beispiel in Reims. — Hier ein Diskussionsvotum dazu!

Gleichgültig, wie verschieden auch die Meinungen, die Richtungen und Umkehrungen derer sein werden, die in die „Labyrinth“ der großen Kathedralen eindringen —: Sie sind!

Walter Ueberwasser

AUSSTELLUNGSKALENDER

Das Mai-Heft soll eine Übersicht über die größeren, für Sommer und Herbst dieses Jahres in Deutschland geplanten Ausstellungen enthalten. Die Veranstalter werden gebeten, Termine und Titel ihrer Ausstellungen bis zum 4. Mai der Redaktion mitzuteilen.

BERLIN

Schloß Charlottenburg

April 1951: Kirchliche Kunst der Gegenwart.

Kunstamt Neukölln

April 1951: Arbeiten von Kurt Lass.

Staatsbibliothek (Charlottenstr.)

15. April—15. Mai 1951: Berlin im Aufbau 1951.

Deutsche Akademie der Künste

8. März—29. April 1951: Käthe Kollwitz-Ausstellung.

Galerie Bremer

April 1951: Gemälde von Katja Meierowski.

Galerie Franz

April 1951: Gemälde und Zeichnungen von Oskar Nerlinger.

Galerie Schüler

10. März—Ende April 1951: Gemälde von Karl Schmitt-Rottluff.

Galerie Springer

1.—25. April 1951: Skulpturen von Lidy v. Lüttwitz.

BIELEFELD

Städt. Kunsthaus

1.—20. April 1951: Gemälde, Aquarelle und Graphik von Emil Nolde.

BREMEN

Kunsthalle

15. April—15. Mai 1951: Kinderzeichnungen aus aller Welt.

15. April—6. Mai 1951: Wissenschaftliches Leben in Bremen (im Rahmen des Kongresses für internationale Wissenschaftsgeschichte).

CHEMNITZ

Museum am Theaterplatz

März—April 1951: Ausstellung der Städt. Textil- und Kunstgewerbesammlung Chemnitz; Kunstschmiedearbeiten, Zeichnungen und Photographien von Fritz Kühn.

COBURG

Kunstsammlung der Veste Coburg

April—Mai 1951: Alte Kunst aus Prag und den Sudetenländern (Zeichnungen, Druckgraphik, Münzen, Medaillen und

Kunstgewerbe aus Beständen der Sammlung).

DRESDEN

Staatl. Kunstsammlungen (Kupferstichkabinett)

April 1951: Deutsche Graphik des 16. Jahrhunderts.

DÜREN

Städt. Leopold-Hoesch-Museum

11. März—8. April 1951: Deutsche Selbstbildnisse und Künstlerbildnisse des 20. Jahrhunderts.

DÜSSELDORF

Städt. Kunstsammlungen

14. April—6. Mai 1951: Henri Matisse.

Galerie Alex Vömel

April 1951: Erich Heckel, Bilder vom Bodensee.

ESSEN

Museum Folkwang

April—Mitte Mai 1951: Gemälde und Graphik von Max Beckmann.

FLENSBURG

20. März—15. April 1951: Zeichnungen von Käthe Lassen.

17. April—14. Mai 1951: Arbeiten von Willi Knoop.

FRANKFURT/MAIN

Galerie Buchheim-Militon

ab 6. April 1951: Kinderzeichnungen und Bücher aus Frankreich.

Mai 1951: Das Graphische Werk von Picasso.

FREIBERG/SACHSEN

Stadt- und Bergbaumuseum

4.—31. März 1951: Lea Grundig (Dresden) — Kunst als Spiegel der Zeit.

FREIBURG/BRG.

Städt. Augustinermuseum

1.—31. April 1951: Kunst am Oberrhein (Plastik, Kunstgewerbe, Glasmalerei, Goldschmiedekunst, Kunsthandwerk).

1. April—20. Mai: Freiburger Zunftwesen.

HAGEN

Karl-Ernst-Osthaus-Museum

15. April—13. Mai 1951: Arbeiten von Paula Modersohn-Becker.

HAMBURG

Kunstverein

21. März—15. April 1951: Gemälde, Aquarelle und Zeichnungen von Hans Purrmann.

HAMELN (WESER)

Langenwallschule

30. März—14. April 1951: Arbeiten von Rud. Rieger.

HEIDELBERG

Kunstverein

1.—29. April 1951: Gemälde und Zeichnungen von Willibald Kramm (Heidelberg).

KIEL

Kunsthalle

17. März—15. April 1951: Neue Bauten von Mitgliedern des Bundes Deutscher Architekten.

KÖLN

18. März—22. April 1951: Oskar Koschka.

Kunstverein

31. März—29. April 1951: Ölgemälde und Handzeichnungen von Josef Scharl (New York).

Mai 1951: Aquarelle von Xaver Fuhr;

Skulpturen und Handzeichnungen von Fritz Wrampe.

KREFELD

Kaiser-Wilhelm-Museum

11. März—8. April 1951: Aquarelle von Hubert Woelfle (Elchingen).

26. März—22. April 1951: Plastik und Zeichnungen von Bernhard Heiliger (Berlin). Ölbilder, Aquarelle und Zeichnungen von Ischi v. König (Hannover).

LÜBECK

Overbeck-Gesellschaft (Königstr. 11)

April 1951: Gemälde und Aquarelle von Oskar Moll.

Mai 1951: Das graphische Werk von Georges Bracque.

Kleine Ausstellungen (Königstr. 21)

April 1951: Zeichnungen von Martin Wilhelm Busch.

Behnhaus

Mai 1951: Arbeiten von Curt Stoermer (anlässlich des 60. Geburtstages).

MANNHEIM

Städt. Kunsthalle

1.—22. April 1951: Gemälde, Aquarelle und Zeichnungen von Ernst Ludwig Kirchner.

MÜNCHEN

Amerika-Haus

ab 7. April 1951: Moderne englische Zeichnungen und Aquarelle. — Amerikanische Maler in Frankreich.

Galerie Günther Franke

ab 1. April 1951: Ernst Wilhelm Nay, Bilder aus den Jahren 1950/51.

Buchhandlung Theodor Heller

bis 21. April 1951: Graphik von Josef Hegenbarth (Dresden).

MÜNSTER

Westfälischer Kunstverein

Ab 11. März 1951: Neuzeitliche Kirchliche Kunst.

NÜRNBERG

Germanisches National-Museum

31. März—30. Juni 1951: Deutsche Zeichnungen aus der Klassik und Romantik.

SPEYER

Historisches Museum der Pfalz

21. März—3. Mai 1951: Rembrandt-Radierungen (aus dem Besitz der Staatl. Kunsthalle Karlsruhe).

STUTTGART

Württ. Staatsgalerie

22. März—8. April 1951: Henri Matisse.

14. April—17. Juni 1951: Meisterwerke aus der Münchner Alten Pinakothek.

8. April—6. Mai 1951: Zeitgenössische Malerei (Domnick-Preis) Studiensaal der Graph. Sammlung.

8. April—27. Mai 1951: Aquarelle von Oskar Schlemmer.

Kunstverein

ab 31. März 1951: Arbeiten von Franz Lenk (Stuttgart-Fellbach) und Frans Masereel.

Kunsthaus Fischinger

31. März—26. April 1951: Arbeiten von Manfred Henninger.

WIESBADEN

Landesmuseum

Bis auf Weiteres: Europäische Landschaft, Gemälde und Zeichnungen des 15.—19. Jahrhunderts aus den ehem. Staatl. Museen Berlin.

WUPPERTAL

Städt. Museum Elberfeld

18. März—15. April 1951: Gemälde, Aquarelle und Graphik von Emil Nolde.

Studio für Neue Kunst

18. März—15. April 1951: Junge Wuppertaler Maler.

WÜRZBURG

Mainfränkisches Museum

Sommer 1951: Tiepolo, Werke seiner fränkischen Epoche (1750—1753), mit Leihgaben auswärtiger Museen.

STELLENAUSSCHREIBUNG

Die Stelle des Kustos an der Kieler Kunsthalle (Galerie neuerer, vorwiegend schleswig-holsteinischer Meister und graphische Sammlung, in enger Verbindung mit der Universität; laufende Ausstellungen) ist zu besetzen.

Beamtenstelle der Besoldungsgruppe A 2 c 2. Kunsthistoriker mit abgeschlossener Promotion und musealer Erfahrung wollen ihre Bewerbungen bis spätestens 1. Juni 1951 an den Landesminister für Volksbildung — Kurator der Universität — in Kiel richten.

MITTEILUNGEN

DES VERBANDES DEUTSCHER KUNSTHISTORIKER

Entsprechend der auf dem 2. Deutschen Kunsthistorikertag in Nymphenburg gegebenen Anregung hat der Gesamtvorstand des Verbandes Deutscher Kunsthistoriker beschlossen, als Tagungsort für den 3. Deutschen Kunsthistorikertag Berlin zu wählen. Die Tagung wird voraussichtlich vom 3.—5. September stattfinden. Das Programm der Tagung wird mit einem Formular für die Anmeldung noch versandt werden.

Die Vorbereitung der Tagung hat ein Ortsausschuß übernommen, dessen Leitung in den Händen der Herren P. O. Rave und Fr. Winkler liegt.

*

Zur Erneuerung der Mitgliedschaft für 1951/52 bittet die Geschäftsführung um Überweisung des Mitgliedsbeitrags in Höhe von DM 5.— an das Postscheckkonto Nr. 982 16, München (Prof. Jantzen), unter genauer Angabe des Absenders. Sobald der Betrag eingegangen ist, erhalten die Mitglieder die neue Ausweiskarte des Verbands.

REDAKTIONELLE ANMERKUNGEN

Die Redaktion bittet um rechtzeitige Mitteilung von Ausstellungsterminen sowie um die Einsendung von Katalogen und Museumsberichten für die regelmäßig erscheinende Bibliographie. Bei unverlangt eingehenden Rezensionsexemplaren wird keine Gewähr für Rücksendung oder Besprechung übernommen.

Nachdruck, auch auszugsweise, nur mit genauer Quellenangabe gestattet.

Redaktionsausschuß: Prof. Dr. Ernst Gall, München 38, Schloß Nymphenburg; Direktor Dr. Peter Halm, München 2, Staatliche Graphische Sammlung; Prof. Dr. L. H. Heydenreich, Zentralinstitut für Kunstgeschichte in München. — Verantwortlicher Redakteur: Dr. Wolfgang Lotz. — Anschrift der Redaktion: Zentralinstitut für Kunstgeschichte in München, Arcisstraße 10. Mitteilungen über neue Ausgrabungen zur mittelalterlichen Baugeschichte werden an Dr. Rudolf Wesenberg, Amt für Denkmalpflege, Braunschweig, Burg Dankwarderode, erbeten.

Verlag Hans Carl, Inhaber Dr. Hans Carl, Verleger, Nürnberg. — Erscheinungsweise: monatlich. — Bezugspreis: Vierteljährlich DM 4.50, Preis der Einzelnummer DM 1.50 jeweils zuzüglich Porto oder Zustellgebühr. — Anzeigenpreis: Preise für Seitenteile auf Anfrage; Anzeigenleiter: E. Reges. — Anschrift der Expedition und der Anzeigenleitung: Verlag Hans Carl, Nürnberg 2, Abhofach. Fernruf Nürnberg 25475. Bankkonto: Bayerische Creditbank, Nürnberg. Postscheckkonto: Nürnberg, Nr. 4100 (Verlag Hans Carl). — Druck: W. Tümmels Buchdruckerei und Verlag G.m.b.H., Nürnberg